

Suplemento Dominical fundado por don Lorenzo Batlle Pacheco el 2 de octubre de 1932



MONUMENTO A LAVALLEJA

En la plaza de Minas, el bronce de Ferrari perpetúa la memoria del héroe que capitaneó la gloriosa aventura en la que treinta y tres hombres, poniendo pie en las arenas de la Agraciada, ges-

taron, bajo la divisa de "Libertad o Muerte", el sueño sublime de una patria grande y libre, un lejano 19 de Abril de 1825.

(Fotografía Juan Caruso)



Centenaria casa de los Arce, en la actualidad, sin la azotea de ladrillos que la caracterizara. Esta situada en las cercanías del arroyo de las Minas Viejas, a 12 kilómetros de la capital serrana.

NO fue precisamente un "año hueco" para Minas el de 1852, en el que la República emprendía la anhelada marcha hacia la consolidación y el goce pacíficos del progreso.

La villa serrana contaba en la época, con poco más de 2.000 habitantes. A mediados de febrero de 1853 alcanzaría a 2.382, según las cifras aportadas por el primer censo nacional de población y vivienda.

"CUADERNOS" y "EL DIA" convocan al Concurso del Cuento Uruguayo

La Revista "Cuadernos", de París, que dirige el escritor Germán Arciniegas, invita a través de este diario a los escritores nacionales a participar en el certamen para la selección del mejor cuento, destinado a integrar el volumen de los mejores narradores hispanoamericanos, que se publicará en español y probablemente se traducirá a distintos idiomas.

BASES

- 1º) CUADERNOS ofrece al mejor cuento, un premio de 100 dólares, añadiendo EL DIA otro de igual monto, totalizando un único premio de 200 dólares.
- 2º) El cuento premiado se publicará simultáneamente en CUADERNOS, en París, y en el Suplemento Dominical de EL DIA.
- 3º) Los cuentos, que deben ser RIGUROSAMENTE INEDITOS, no podrán exceder de ocho carillas formata carta mecanografiada a doble espacio, de tema libre.
- 4º) Se enviarán cinco copias, suscritas con seudónimo. En sobre aparte lacrado, que repita al frente dicho seudónimo, constarán nombre, domicilio y número de credencial del autor.
- 5º) El envío debe hacerse hasta el 30 de abril inclusive bajo cerrado, a EL DIA, anotando al frente: Concurso CUADERNOS-EL DIA.
- 6º) El Jurado designado por EL DIA estará integrado por: Sr. Eugenio Alsina, Director del Suplemento Dominical; Srta. Dora Isella Russell, corresponsal de CUADERNOS en el Uruguay; Srta. Marta Brunet; Srta. Leila Neffa de la Plaza; Sr. Gastón Figueira.
- 7º) El Jurado se reserva la facultad de declarar desierto el certamen.
- 8º) No se devuelven originales.
- 9º) La participación en el concurso supone la aceptación de las presentes Bases.

Recepción en EL DIA
Archivo - 3er. piso
(de 15 a 17 horas)

EL NACIMIENTO DE LA «SOCIEDAD FILARMONICA» DE MINAS

Por dicho censo nos enteramos que integraban su población 2.087 orientales y 291 extranjeros, de los cuales 1.925 eran blancos, 256 negros y 201 pardos. En cuanto al estado sanitario se comprobó que había "2.090 sanos y 292 enfermos".

Minas, uno de los pueblos que menos angustia y vicisitudes había sufrido durante el transcurso de la Guerra Grande, contaba con 3 edificios públicos, 162 casas con azotea, 140 de material y 82 ranchos de estanteo (?).

Su situación era lindísima, decía un cronista montevideano. "Con la paz será uno de los pueblos de campaña que más deba adelantar".

Las actividades comerciales evidenciaban un estado floreciente: una prueba de ello lo constituía la existencia de 44 casas de venta al menudeo, 1 panadería, 9 carpinterías, 4 herrerías, 4 sastrerías, 1 jabonería, 2 cafés y billares, 1 confitería (la de Cristóbal Carbonell y Planas, cuyo lujo eran los yemones, origen de las popularísimas yemas minuanas), 1 velería, 7 zapaterías, 1 hojalatería, 3 platerías, 2 boticas (las de Carlos Sellier y Urbano Moreno, que fuera posteriormente por muchísimos años de Francisco Garmendia), 6 atahonas, 2 hornos de ladrillo, 1 curtiembre (curtiduría la llamaban en aquel tiempo), 15 quintas de verdura. También se explotaban varias caleras en los ricos yacimientos cercanos al arroyo de la Plata, industria establecida en el lugar, cuatro años antes de la fundación de la villa, por Fermín Beracochea, según su propio testimonio.



"La Bilurdica", sociedad coral que fuera gala de los carnavales minuanos en los últimos años del siglo pasado. Estaba integrada en su mayoría, por italianos con todo el fuego de su pueblo, fácil a las canzonetas y a la alegría.

La única fonda de la villa era regentada por Antonio Irigaray.

La instrucción pública se brindaba en dos escuelas. Era preceptora de la de niñas, interinamente, Matilde Navarro. Según el Dr. Fernández Saldaña, poseía más buena voluntad que conocimientos ya que sabía leer pero no escribir, y cuando llegaba el momento de hacerlo alegaba siempre que no tenía a manos sus gafas.

El sábado 4 de diciembre de 1852 entre una nube de polvo llegaría una nueva avanzada del progreso: la primera diligencia que hubiera en el país, confiadas las riendas al mayoral Juan Montero.

Era médico de policía el Dr. Eugenio Piquet. Años después, el primer día de enero de 1861, adoptaría a un niño que le fuera dejado, abandonado por sus padres, frente a su residencia. Un niño que tuvo el privilegio de ser, con los años, hombre de la intimidad de Domingo Faustino Sarmiento y Bartolomé Mitre y que destacara sus condiciones de escritor castizo desde "La Nación" de Buenos Aires, que llegara a dirigir. Nos referimos al maestro de periodistas, Julio Piquet.

Ejercía su ministerio de almas, el Presb. José Letamendia. Autoridad máxima en el pueblo era el Cnel. Diego Lamas, honrado gobernante que alcanzara las más altas jerarquías en el ejército, llegando a brigadier general. Representaban al departamento ante las Cámaras, el senador Bernardo P. Berro y los diputados Atanasio Aguirre y Antonio Pérez.

Aunque muy reducido su ambiente culto, era considerado de lo mejor del interior de la República, según testimonio de los memorialistas de la época.

Minas que tiene el honor de haber dado a la música nacional su máximo exponente, Eduardo Fabini, ha patrocinado siempre todo atisbo de manifestación artística por intermedio de la música.

Desde mediados del siglo pasado hasta nuestros días pueblo y autoridades han sostenido esta nobilísima ambición, que se manifestara en el último tercio del siglo XIX y primero del XX, por las bandas de músicos que cumplieron en el medio una interesante función recreativa y cultural, cuyas aventuras extra-regionales han sido pintadas con mano maestra por el escritor Santiago Dossetti.

Vamos a referirnos brevemente en esta nota a quien fuera precursora de esta manifestación artística en el interior del país: la Sociedad Filarmónica.

La noticia que ofrece sobre ella el autor de esa obra fundamental que es "La música en el Uruguay", Prof. Lauro Ayestarán, la consideramos inexacta. Atento a las crónicas que nos legaran Daniel Muñoz, Aureliano G. Berro y Bernardo Machado Amor, el distinguido musicólogo fija su fundación en la década 1840-1850.

En realidad, la Sociedad Filarmónica inició su actuación, luego de dos meses de ensayos, en la noche del 7 de octubre de 1852.



La sociedad minuana de principios de siglo sabía disfrutar de las pintorescas bellezas naturales, oportunidad propicia para que, a la sombra de los árboles, se escuchara música y luego se danzara. (Fotografía obtenida en un picnic en Salus, el 3 de octubre de 1908).

Dispuso de un amplio estadio para expresarse —la plaza pública— donde ejecutó, con precisa conjunción de voces e instrumentos, según el periodista lugareño —“piezas del mejor gusto”, prosiguiendo luego su actuación en las principales residencias de la villa.

A más de un siglo de distancia el episodio viene por los caminos de la crónica.

Festejando el acontecimiento, al día siguiente se realizó un banquete en una quinta situada a orillas del arroyo San Francisco bajo una tienda de campaña facilitada por el Jefe Político, Diego Lamas, en la que se instaló una mesa para más de cuarenta cubiertos.

A la entrada se colocó un estandarte nacional de grandes dimensiones. En el lado opuesto, la bandera de la Sociedad Filarmónica, teniendo por símbolo una lira y otros instrumentos musicales, etc.

En un árbol se había aplicado una inscripción alusiva “a las esclarecidas victorias que sellaron con su sangre el acta sacrosanta de la libertad”, en otro el escudo de armas de la República, en el inmediato a éste “un pedestal y un asta sosteniendo un gorro de la Libertad” y al frente de la quinta un pabellón tricolor, símbolo de la nacionalidad francesa del propietario del establecimiento.

Autoridades de la villa e invitados especiales dieron jerarquía cualitativa al acto.

A las 15 y 30 la Sociedad Filarmónica, con una flameante bandera nacional avante, seguida admirativamente por el pueblo y bandadas de muchachos, llegaba a la tienda de campaña, siendo saludada su presencia por estruendos vivas.

Al atardecer finalizó el banquete durante el cual, en numerosos brindis y discursos, se reafirmaron conceptos de confraternidad y unión.

En momentos en que la Sociedad Filarmónica se disponía a emprender su retirada el propietario del establecimiento solicitó le fuera obsequiado uno de los tres pabellones nacionales que ostentaba.

Al serle concedido, uno de los asistentes a la reunión, el Sr. Costa, expresó “que aquella bandera de la República, que aun cuando sus colores estaban desvanecidos, los

orientales los conservaban vivos y animados, en sus corazonas, porque ellos simbolizaban los antecedentes gloriosos de la República”. Pero como el agraciado anfitrión no comprendiese la totalidad de estas palabras por ser, como hemos dicho, de nacionalidad francesa, D. Adolfo Lamas se las tradujo. Entonces encendido y altamente emocionado la estrechó contra su pecho, viviendo a la República Oriental y a la Libertad.

Constituida ya en auténtico orgullo lugareño, a la hora veinte se reunió de nuevo la Sociedad Filarmónica en la residencia de su joven director, Hermenegildo Arce, luego en la plaza, ofreciendo posteriormente alegres serenatas a la población.

Era la una de la madrugada cuando llegaron a la casa de la señora madre del Jefe Político, Lamas, en la que tuvo lugar una tertulia a la cual asistió lo más notable de la villa.

Hermenegildo Arce, que era sordo como el genio de Bonn, había nacido en Minas, el 13 de abril de 1827.

Siendo niño ingresó como dependiente en la tienda de D. Froilán Amor, donde empezó a estudiar música con el maestro Santiago Boado.

“A los pocos años —dice Bernardo Machado Amor en su “Gran Guía General Fin de Siglo”— el discípulo se había colocado a la altura del maestro en ejecución y composición, y al poco andar dejó muy atrás a su maestro. Ya no era solamente la guitarra, sino que estudió y practicó la música en general, desplegando las doradas alas de su genio brillante, en la composición e interpretación de la música clásica en cuya ejecución se le conceptuó un profesor de primer orden”. (Es oportuno advertir que para la generalidad de las gentes de aquel entonces era clásica toda aquella música que no fuese regional o bailable).

“Poseyó todos los instrumentos de una banda y todos los de orquesta, haciendo prodigios de ternura con el violín.

Las personas de esa época (año 54 y siguientes), nos dan relación de lo mucho y bueno que produjo.

Su paso doble que dicen compuso para ser conducido con él al sepulcro, fue la nota inspiradora del más tierno sentimiento. Se cuenta que sus discípulos, cuando acompañaban sus despojos a la última morada, no podían tocar la marcha del maestro ahogados por los sollozos”.

Entre sus obras se destacaron —según la mencionada guía— el minué “La confesión de mi constancia” y el vals “El tonelete” que dedicara a Dña. Venancia Amor.

Finalizando su semblanza de Arce, Machado Amor nos brinda una noticia que no hemos podido confirmar: “Pasado algún tiempo, se retiró a Mercedes, donde ejerció el cargo de maestro de banda y director de orquesta. Un año después regresó a Minas, donde rindió su vida”.

En oportunidad de la visita del presidente Giró a Minas, en noviembre de 1852, en compañía del héroe minuano Gral. Juan Antonio Lavalleja, un periodista del diario montevideano “La Constitución”, refiriéndose a la actuación de la Sociedad Filarmónica en la iglesia del pueblo expresaba “que había solos tanto en los instrumentos como en la voz que le aseguro a Ud. me hicieron olvidar que estaba fuera de la capital”.

El elogio tuvo repercusión nacional.

La casa solariega de los Arce está ubicada en las proximidades del Parque de Vacaciones de la U.T.E., cerca del encuentro de la Ruta 60 con la 12. Conserva todavía una gran manguera de piedra, característica de muchas estancias del siglo pasado.

El culto a los artistas perseguidores de un ideal ha sido siempre en todas las épocas y en todos los lugares civilizados del mundo una especie de religión del espíritu, un motivo de orgullo patriótico, una dignidad inalterable de los pueblos.

Minas debe aún el homenaje que merece Hermenegildo Arce en su condición de pionero de inquietudes artísticas, como actitud de justicia elemental, para tener idea del camino recorrido, como propósito de lucha sin sosiego.

Anibal BARRIOS PINTOS

(Especial para EL DIA)



“Santa Cecilia”, estudiantina minuana, cuyo director era el maestro Agustín Peri. (Fotografía obtenida el 19 de marzo de 1901, en ocasión de una velada literario-musical).

BLANDENGUES DE LA BANDA ORIENTAL

Realmente había transcurrido un lapso apreciable entre uno y otro hecho. La designación había tenido lugar — según consta — el 27 de octubre y Artigas la agradecía el 1º de enero de 1798, o sea a los dos meses.

Esta designación fue grata a su espíritu, pues dice al virrey:

"Debe vmd. estar persuadido que recibo esta honra con el mayor aprecio y rindo por ello más rendidas gracias".

No es Artigas — según cabe observar — indiferente a esa designación del 27 de octubre que expresamente califica de "honra". Empero, el interés del estudio presente, no radica en destacar su agradecimiento como tampoco el tiempo que tarda en formularse.

El documento — y el propósito de Artigas — va más lejos puesto que si el nombramiento virreinal de capitán de milicias lo califica de "honra" no es — muy importante resulta la constatación — la única que aguarda de su virrey.

Y estas nuevas "honras" que espera, no son por cierto fruto de su unilateral querer — o simplemente aspirar — sino que para que esta esperanza tenga realidad en su espíritu, ha mediado formalísima promesa de don Antonio Olaguer Feliú.

... "y la palabra que a mi propia partida me hizo de favorecerme, no sólo la veo cumplida con las honrosas comisiones y empleos con que me ha distinguido, sino que me hace vivir en la firme creencia de que me dé algún lugar en los cuerpos vivos que está creando y que de un golpe me ponga en carrera de honor y que pueda adelantar mi suerte en lo futuro en que V. E. quiera".

Pedimos al lector la reflexiva y pausada lectura que reclama el precedente párrafo. Su contenido es tan sustancial que resulta imposible silenciarlo, ni prescindir de su exhaustivo estudio. Es uno de los documentos "claves" que la historia nos ofrece para interpretar a Artigas. Claras son las palabras que allí asienta.

Vamos, pues, a ubicarnos en el clima histórico en que se mueve nuestro personaje, analizando a tono con él, las expresiones que han surgido de sus labios.

En anteriores crónicas nos habíamos preguntado — y quizá lo recuerde el lector — si los soldados blandengues habitaban a dialogar con el virrey, y en esa oportunidad contestamos: "si el blandengue es Artigas entonces sí".

En esta carta fechada en el Sauce el 1º de enero de 1797, Artigas nos da en expresión que no admite duda, categórica y afirmativa respuesta. El hecho, por tanto, es evidente. Y además de ostentar esta calidad, es altamente sugestivo.

No hay duda. Don Antonio Olaguer Feliú, virrey del Río de la Plata y el soldado blandengue — tal era — José Gervasio Artigas dialogan antes de partir éste hacia el norte de la Banda Oriental en honrosa comisión que llevará tranquilidad a los hacendados cuya designación han pedido y dejará en el ánimo del jerarca la esperanza de exitoso cumplimiento.

En una biografía del Héroe que aspire a ser completa no podrá desde luego omitirse el episodio trascendente de este diálogo excepcional. Episodio de abrumadora profundidad histórica.

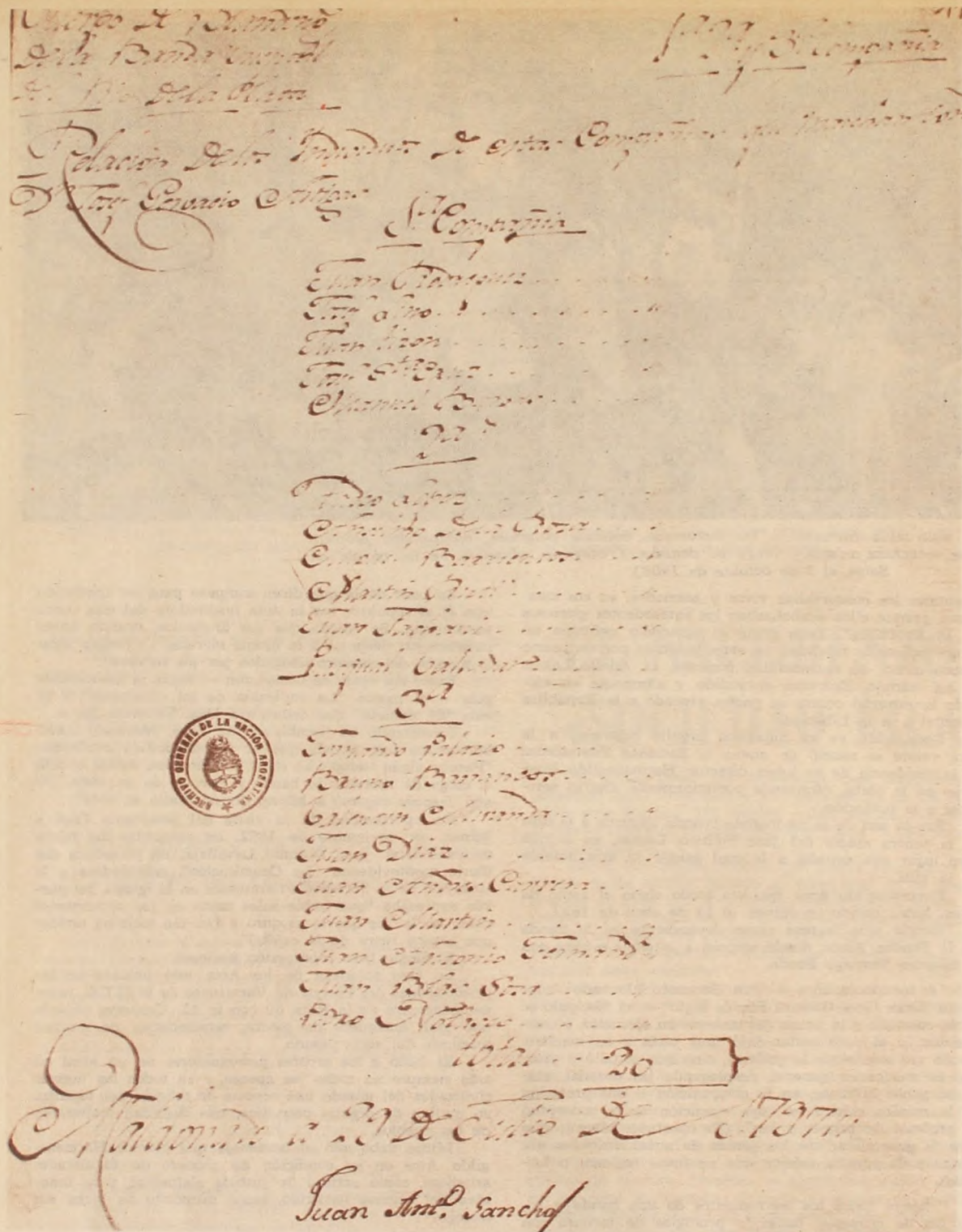
No se concreta su contenido en un dar y recibir órdenes e instrucciones. Otra es por cierto, la situación planteada. Lo que aquí en esta entrevista hubo y se acota como rasgo que la singulariza y que le da valor de hecho con perfiles extraordinarios, que ubica a Artigas en un plano que mueve a fecundas reflexiones es especialmente el tono que trasunta el diálogo y por sobre éste, los temas que allí se tratan y se enfocan.

Flota allí consideración hacia Artigas. Hay un marcado interés de atención a su persona y preferentemente a sus aspiraciones. Todo este cúmulo de circunstancias propicias se concretan en promesas de futuro en favor del Prócer.

Indudablemente — lo dice Artigas — en la entrevista hubo formal promesa de don Antonio Olaguer Feliú; el tono categórico, nada dubitativo de las expresiones que utiliza en su carta, permiten afirmarlo y especialmente porque ellas van dirigidas a quien las ha formulado. Si esta consideración no fuera suficiente para eliminar toda duda nos alcanzaría con observar la posterior conducta de don Antonio Olaguer Feliú hacia Artigas.

Este alienta a su partida (1) una esperanza, basada en la palabra del virrey la que espera ver cumplida.

Oigámoslo de sus propios labios. Volvamos a ubicarnos en agosto del 97. Frente a frente están "blandengue" y virrey y en esa entrevista que imaginamos de diálogo intenso, cálido y vivo, el virrey formula la promesa. Más aún: le da a Artigas su "palabra". No es la "palabra" de un igual en jerarquía, ni tampoco la de su jefe de cuerpo. Es la palabra del jerarca máximo. Suprema autoridad den-



Copia fotográfica de la relación fechada en Maldonado el 29 de julio de 1797, de los veinte blandengues que Artigas ha elegido, viniendo de Santa Teresa, camino hacia Maldonado.

LA marcha ascendente en cuestión de adquisición de grados, tuvo en Artigas, alcance casi meteórico. En efecto: fue su ingreso al cuerpo, el 10 de marzo de 1797 y ya el 27 de octubre del mismo año, pasaba por designación virreinal — y con grado de capitán — a las milicias de voluntarios de caballería de Montevideo.

Y ocurrió luego que a los cuatro meses de este nombramiento se reincorporaba al regimiento inicial — 2 de marzo de 1798 — por nueva determinación virreinal y con el cargo de ayudante mayor.

En esta circunstancia, es detalle digno de ser destacado el hecho de que el virrey considerando necesaria la creación del cargo, así lo verifica y de inmediato, — por el mismo decreto — a renglón seguido, se lo confía a Artigas.

Todo esto es extremadamente sugestivo, llamando a meditación.

*

Frente a tales hechos, muchas preguntas caben formularse. ¿Podrá la historia, documentalmente desde luego, ofrecernos una respuesta exacta y feliz?

¿Qué documento, o documentos para el caso, pueden darnos hoy la verdad de aquel ayer?

Hay uno, extraordinariamente valioso. Palpita realidad. Trasunta conductas y quereres. Desborda historia, sin fantasía.

Vamos a ubicarnos en el año de 1798, Recién se ha cerrado el transcurrir del precedente 1797, tan denso y cargado de ricos acaeceres en la vida del Prócer.

Es 1º de enero. Artigas se encuentra en el Sauce.

Fecha allí una carta que dirige al virrey don Antonio Olaguer Feliú. Trata en ella asuntos de servicio vinculados a su reciente cometido que viene de cumplir. Está en el Sauce con los hombres de su partida, el tabaco y el ganado que ha tomado a contrabandistas. Por eso principalmente escribe al virrey.

Empero, Artigas tiene muchas cosas y temas que tratar con don Antonio Olaguer Feliú. Frente a ellas, palidece y pierde interés todo lo vinculado a su reciente actuación en la campaña, para cobrarlo — ¡y de qué forma! — lo estrictamente personal.

Ya en el análisis del documento, diremos que Artigas agradece al virrey la designación que conocemos del 27 de octubre del 97 como capitán de milicias, nombramiento que le llegó cuando cumplía su cometido como comandante de una partida celadora en campos de la Banda Oriental, al norte del Río Negro, tierras que tan intensamente recorriera y conociera en los años de su vida "libre".

Sin duda invocaba la situación de lejanía geográfica, cuando le dice... "las circunstancias en que me hallaba — textual — impidieron a mi gratitud rendir las gracias con mayor prontitud".



EL RELATO DE SIMÓN BELEN

A noche se iba apesadumbrado lentamente sobre los hombros del
Pago de Fajardo. Sólo en las cuestas de la Sierra Sur
el sol que moría patinaba sus oros.

En el gran galpón de la estancia — cuyo dueño era el
brasileño Pompeyo Albuquerque, hombre hidalgo, gene-
roso — en el cenicerio del inmenso fogón del centro esta-
llaban los palos del monte, y las llamaradas iluminaban
hasta veinticinco rostros que relunbraban como cobres bru-
ñidos: peones de la hacienda y troperos que habían venido
a llevar mil reses para un lejano campo. Allí, engrosando
la rueda, estaba junto a don Pompeyo el comprador de la
tropa aludida, Isidoro Toledano, Cordial ambiente entibiado
por el soberbio mate amargo y la no menos soberbia canifa
de Santo Antonio da Patrúna, que expresamente para el
amo venía sobre los cargueros del contrabandista Irineo
Mansilla.

El tema de la conversación se había centrado en hechos
más o menos heroicos. Cada uno iba contando el suyo en
tanto dos, de los que allí estaban, atizaban el fuego, arri-
naban más leña, y clavaban a su vera dos maravillosos
costillares de ternera. Y mientras éstos comenzaban a
gotear y a dorarse poco a poco, iniciaban el trajín del
arrime de galletas, recuesto de damajuanas llenas hasta

el pico de espeso vino y reparto de jarros para escan-
darlo; y el tema seguía corriendo.

Un breve silencio que se hizo fue aprovechado por
el dueño de casa:

—A ver, seu, ¿nao tén algo pra contar de sua vida?
Se había dirigido a Simón Belén, negro gigantesco,
de tupida mola retinta. Este ser hasta ahí había perma-
necido mudo, inmóvil... menos en su brazo derecho que
subía y bajaba en un ritmo persistente llevando en la
mano ya el frasco, ya el porongo. El negro se sintió tocado
por la pregunta de don Pompeyo. Habló de esta manera:

—Sí, señor. Viá contar algo que me sucedió en el
borbollón del 70.

Atizó el chaludo, pasó por el garguero un largo trago
—de acuerdo con su estatura— acomodó el pecho y
empezó:

—En la del 70, como les dije, mi escuadrón jue
corretiao sin alivio y sin lástima. Comenzamos a juir cua-
renta, perseguidos por cuatrocientos y al fin quedé yo
solo. Ya había tirao lanza y corvo, sólo seguía con pistola
y puñal. Un anoche, después de tres días de sentir a
los babuinos pisándome los talones, me arrimé a una

Había un notorio y evidente interés en favorecerle.
Esto es indudable. Los hechos — ¡y de qué magnitud! —
rubricaban la veracidad de sus palabras.

Era marzo de 1798, y “de un golpe” — según la tex-
tual y gráfica expresión de Artigas —, entraba el Prócer
“en los cuerpos vivos” vale decir en las compañías de
blandengues que estaba creando el virrey.

“De un golpe” escalaba grado; “de un golpe” entraba
en “carrera de honor”, o sea la carrera militar.

Metecórica en verdad había sido su ubicación en la
plana de la oficialidad del cuerpo de blandengues. Artigas
había estado ausente de él sólo cuatro breves meses. De
octubre (27) a marzo (2).

Hecho imprevisto, o acaso madurado a través y en
mérito a su actuación a partir del 10 de marzo de 1797?

Creemos que no. Pensamos y así lo dejamos desde
ya puntualizado — con promesa de adecuado esclareci-
miento y valoración — que Artigas y aún su propio padre
hicieron gestiones para ello. No cabe duda que nuestro
Prócer aspiraba ostentar grado en el cuerpo de blanden-
gues y que la decisión del virrey en ese 2 de marzo
de 1798 designando a Artigas ayudante mayor no consti-
tuía una prebenda que graciosamente le brindara. Cumplía
un compromiso. Concretaba una promesa.

Empero... ¿es que era Artigas acaso y sólo, un sim-
ple condottiero?

Flotencia FAJARDO TERAN

(Especial para EL DIA)

(1) Existen dos documentos, datándose uno el día 14 y el otro
el 16. Véase Archivo Artigas, Tomo II.
(2) La confirmación real tuvo lugar el 2 de enero de 1799.
(3) Debemos al lector la aclaración de que en una de nuestras
anteriores crónicas dimos carácter de inédito al documento que el
comandante Sancho dirigió al virrey el 16 de julio de 1797. Consul-
tando al tomo II del Archivo Artigas, hemos visto con sumo placer
que la Comisión nos ha honrado con la inclusión de éste — y otros
documentos — que en oportunidad hicimos conocer y llegar a través
del historiador Juan E. Pivel Devoto.

estancia. Mi caballo no daba más. No había naides en
aquellas casas: ni perros, ni gallinas, ni chanchos, ni gente.
Sólo vide un burro pastando muy comedidamente al lao
del barril del agua. Era un burro encorpao, estaba gordo
y parecía conocer la rienda. Desensillé mi lobuno, me
despedí dél, y ensillé el burro. Lo monté de salto y salió
voluntario al trote largo. Cuasi lo abracé y lo besé. Y me
dispuse a seguir cruzando el campo y la noche.

(Aquí el negro tosió de nuevo, hizo crepitar la bombilla
y chupó el cigarro. Y continuó, en medio de honda expecta-
tiva, pues su gesto era grave y su voz impresionante).

—No había caminao diez cuadras cuando el burro
clavó patas. Lo tantié en la espuela, le arrimé — con
suavidad — la lonja, le tornié las riendas. Nada. Me apié.
Taba contra una cachimba. Monté y el burro arrancó pa
las casas. En las casas, me volví a apiar. Revisé el recaó
dende la bajera a la badana, le apreté bien la cincha y
monté. El burro salió al trote largo, y yo contento. Pero
al llegar al mismo sitio de la cachimba se me estaqué
de nuevo. En ese son hicimos cinco viajes. Al fin me ca-
lenté y resolví calentarle dende el anca a la cabeza. Taba
en esa fiesta cuando el burro se revolvió como un trompo
y me acostó de una patada.

(Vuelta a la tos, a la pitada, etc. Y a reanudar el
relato).

—Abrí un ojo. Vide que taba clariando. El casco del
mate me sonaba como si adentro tuvieran sacudiéndose
diez acordeonistas. Si no fuera por el escuece que sentía
ande juí tocao por la patada hubiera hallao muy superior
aquella música. Y cuando abrí el otro ojo vide al burro,
cerquita mío, pastando como si él fuera dueño y señor de
tuito. En eso lo vide parar las orejas, que las tenía regu-
lares, y sentí un tropel: “los babuinos! Me vieron, me
rodiaron, y me hicieron levantar a arriadorazo por alarido.
¡A este foragido — gritó el jefe — hay que degollarlo;
y sobre inmediatamente! Pero aquí no, que tamos en la
estancia de mi compadre no sé cuantos, y a lo pior su
ánima en pena les da trabajo. La cosa va a ser al pie de
aquel cerro... — y señaló uno, lejos. Y se encaró con-
migo y me dijo: Pa que veas que no soy nengún sin yel:
¿cuál es tu último autojo? Aquí tráimos tabaco, caña, y
demás. ¡A ver, pues! Entonces yo le hablé mansito: Mire,
coronel, que me lleven en ese burro, vea que ya ta
ensillao.

(Vuelta la tos, etc. El paisanaje estaba de cogote ten-
dido y oreja abierta y los patrones lomismo).

—Monté. Y montarlo y clavarle las nazarenas jué
todo uno. Lo pinché con juerza. El irracional arrancó como
si le hubieran puesto una docena de abrojos abajo de la
cola. Y ya sentí el griterío del escuadrón que atrás mío
iba desalao creyendo que yo me había enarbolao pa juirme.
Pero yo ya había cavilado mis cáculos; o el burro era
bien burro, o más burro que él era yo. En el plan de
espuela que iba llegaba a la cachimba. Y llegar y dar
guelta era todo uno. Pasábamos abriendo claro en el es-
cuadrón, entre un revoleo de ponchos y de montaos. En
la primera nomás, rodaron dos y trillaron las chilcas, y
otro se jué de cabeza a la cachimba. El burro aquel era
sólo pal barril y no había ni Dios ni naides que le cam-
bieran la vida. Sólo un trillo conocía: de las casas a la
cachimba y de la cachimba a las casas. De modo y ma-
nera que hicimos como cien viajes, que él, más que animal
de cincha, parecía parejero de mentas; y el escuadrón
mermando. Los últimos que fueron quedando corrían como
embrujaos, espumando la boca. Hasta que en una de esas
llegué yo solo al patio de la estancia... cuando vide
arrimarse, en un tranco cansao, al coronel, ladiao y ron-
cando. Se tiró al suelo, se sentó, me miró y me dijo:
Usté, amigo, debe ser el mismo Mandinga. En el correr
de tuita mi vida no he pasao la que hoy he pasao. Yo
aflojé las lloronas, me apié, y le hablé: Vea, coronel,
Mandinga es ese burro. Montao en él usté pué hacer lo
que le dé la mesma gana, que es lo que yo he hecho.
Súbalo y dígame: ¡pal Brasil! Y no pasa una hora que ya
se vea comiendo poroto. Dígame: ¡pal Entre Ríos! Y no
pasan dos horas que ya se vea comiendo loco; y mamán-
dose, porqué enterriano y borrhao no le falla ni uno.
Se lo vendo. Déme treinta patacones y su flete y es
suyo. Hicimos el negocio. Allí quedó el coronel. Yo dejé
resollar un poco a su caballo, le acomodé mis garras después,
y me hice humo...

(Hizo otro silencio el negro y terminó su historia).

—Pasaron como diez años. Una mañana iba cruzando
contra la estancia aquella y vide al mismo burro cin-
chando el mismo barril que aquel día vide. Y sobre el
burro al coronel, taloniando duro, ético y como asombrao...
¡Qué güeltas tiene la vida!

Hízose un callar hondo.

El dueño de casa se inclinó discretamente, y le mur-
muró a Toledano:

—Creo que este yimbo ten abusado da miña hospi-
talidades...

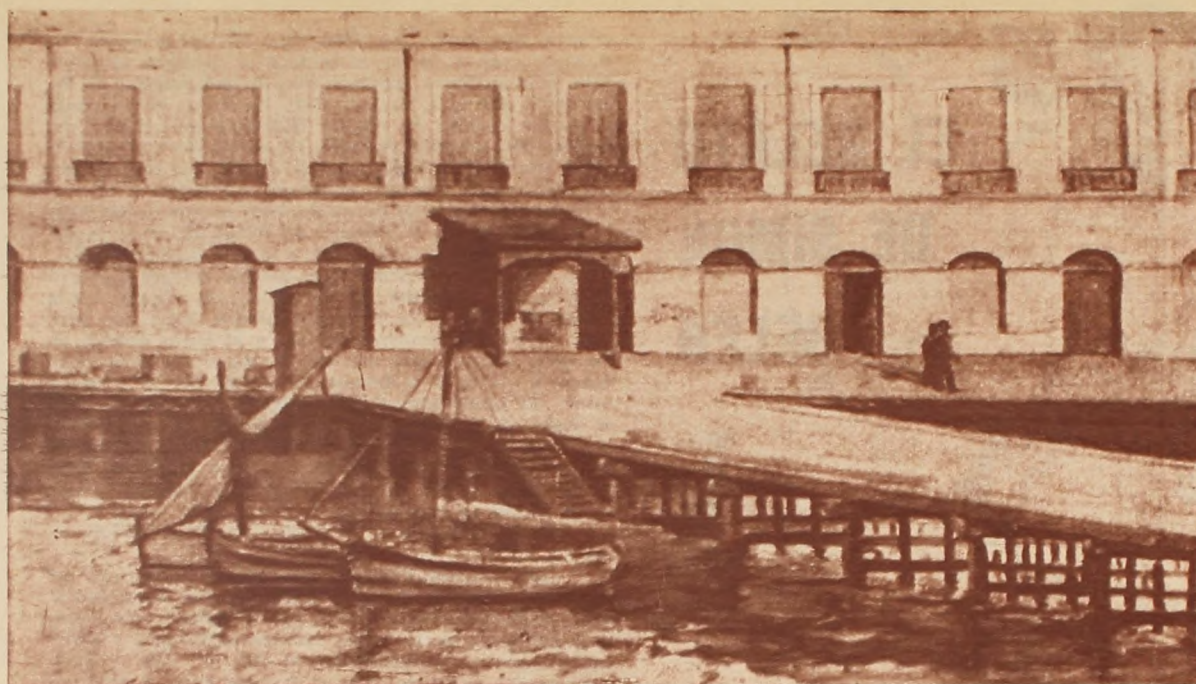
Toledano le contestó:

—No le haga caso, don Albuquerque; negro con carga
de caña en el buche se pone fantástico...

José MONEGAL

(Especial para EL DIA)

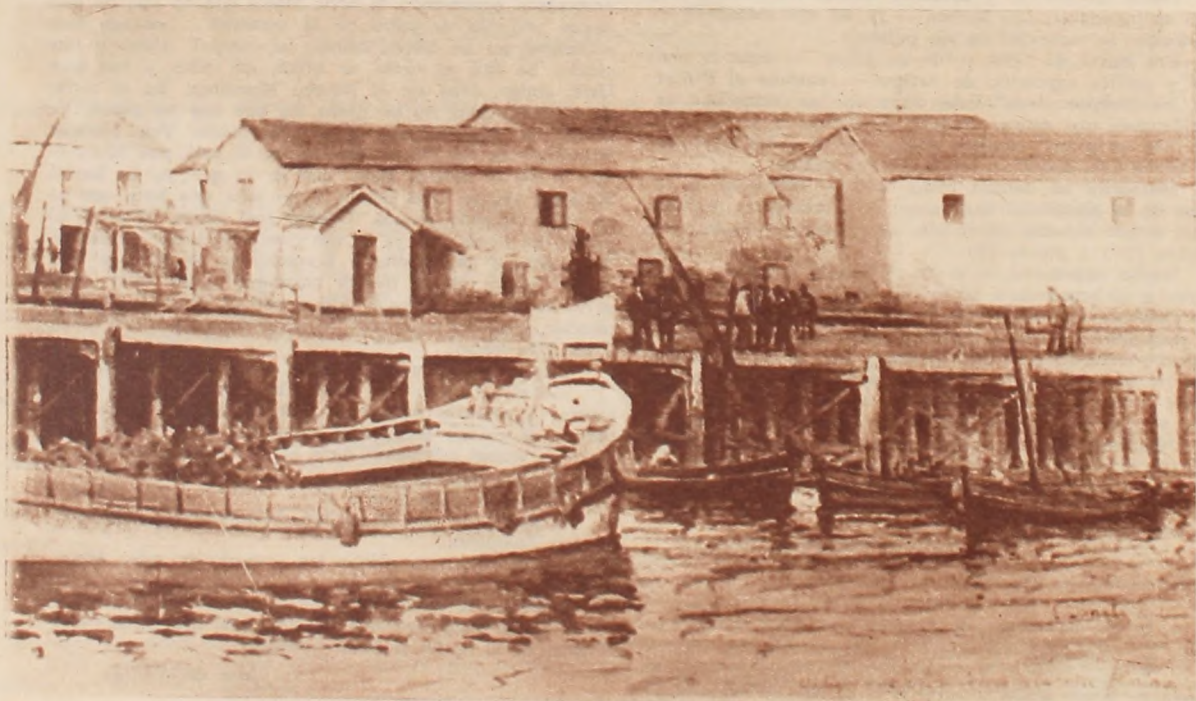
(Dibujo del autor)



"Edificio y muelle de Capurro".



"Estación del Ferrocarril Central vista desde el mar "



"Muelle de pescadores" (final de la calle Florida).

EN Vega de Ribadeo, (Galicia), nació el 7 de junio de 1865, Enrique Donati, quien como pintor de reconocidos méritos y condiciones técnicas apreciables, llegó a Montevideo en el correr del año 1897, radicando durante muchos años en esta ciudad vinculado estrechamente a los círculos artísticos capitalinos.

Discípulo de la Real Academia de San Salvador de Oviedo entre los años 1881 y 1885, obtuvo diplomas de Tercera, Segunda y Primera Extraordinaria, por la labor realizada durante su período de aprendizaje.

En 1866 se trasladó a Madrid continuando estudios en la Real Academia de San Fernando, completándolos después con nuevos y más intensos estudios en Roma y en Florencia con viajes de observación y visitas a los centros artísticos más importantes y famosas pinacotecas, durante los años 1892 a 1896.

Vuelto a Madrid en 1897, figuró en la Exposición Universal de Bellas Artes, alcanzando una Mención Honorífica.

Radicado en Montevideo, se dedicó a su arte, realizando regular número de obras que tuvieron franca aceptación y que en aquellos días, alcanzaron señalada cotización.

DE NUESTRA ICONOGRAFIA PICTORICA

ENRIQUE DONATI

Realizó con frecuencia muestras individuales de sus trabajos y en 1910, ya un saneado valor artístico y reputado honroso representante de la pintura española de fines del siglo XIX y comienzos del actual, concurrió con obras suyas —de la temática que lo caracteriza— cuadros de composición, retratos y paisajes urbanos, a la Exposición Internacional del Centenario Argentino, obteniendo Medalla de Segunda Clase.

De la labor de este pintor interesa a nuestra iconografía pictórica, su serie de "Motivos portuarios montevidéanos" dispersos en manos de particulares.

Los constituyen, cuarenta motivos, vistas apaisadas de 0.50 p. 0.30; óleos todos, con representaciones de la Bahía, y el Cerro, lanchas carboneras, muelles, embarcaderos, barracas, construcciones diversas, el edificio de la estación del Ferrocarril Central (visto desde la costa), el antiguo edificio de la Aduana, Muelles flotantes, Muelles de pescadores, que recogen en segundo plano la línea de edificación de la ciudad de Montevideo, tomados desde ángulos distintos, desde el punto terminal sobre la costa, de las actuales calles Treinta y Tres, Bartolomé Mitre, Florida, Ciudadela, Juncal y Convención, siendo por todo ello además de elemento de información para la historia documental del Puerto de Montevideo, también para la historia del proceso edilicio de Montevideo.

Pintó, también, retratos. Alguno ilustra esta página —como el de Alejandro Donati, padre del artista—, y el de su hermano, este último de sobresaliente calidad técnica, acertado en los volúmenes y la expresión. Es en el estudio de la figura humana donde reside la parte perdurable de la obra de Enrique Donati.

También llevó al lienzo temas de Naturaleza muerta, siguiendo las directivas clásicas de la hora.

Donati descendía de una antigua familia de origen italiano por línea paterna que contó entre sus componentes, otros de decidida vocación artística. Asimismo su hermana Carolina, de la que he podido apreciar en colección particular un buen óleo de pequeñas dimensiones, tema de composición con fondo de paisaje de buen dibujo y color.

La representación oficial del artista, está dada en el Uruguay, por tres óleos de la Col. del Museo Nacional de Bellas Artes; responden a los títulos de "No volverá jamás", "Esposa infiel" y "Autorretrato".

Es indudable que el que reúne mayores valores técnicos y constituye una pieza de Museo, es el titulado "No volverá jamás"; fuertemente emotivo, representa a un gaucha rudo, pero sensible a las penas íntimas; está mirando a su esposa en la tarea de exhumar de un viejo baúl las prendas de vestir —se presume— de un hijo muerto en la guerra civil. Completa la escena una joven y un chico que está arrodillado. La expresión melancólica



"No volverá jamás" (Colección del Museo Nacional de Bellas Artes).

Los elementos que completan el cuadro, atestiguan una prolija documentación.

Las otras dos obras, "Esposa infiel" y "Autorretrato" (busto), figuras de tamaño natural, no desmerecen la representación del artista.

"Esposa infiel", sin llegar a los valores técnicos y emotivos de la primeramente juzgada, está bien realizada lo mismo que el "Autorretrato".

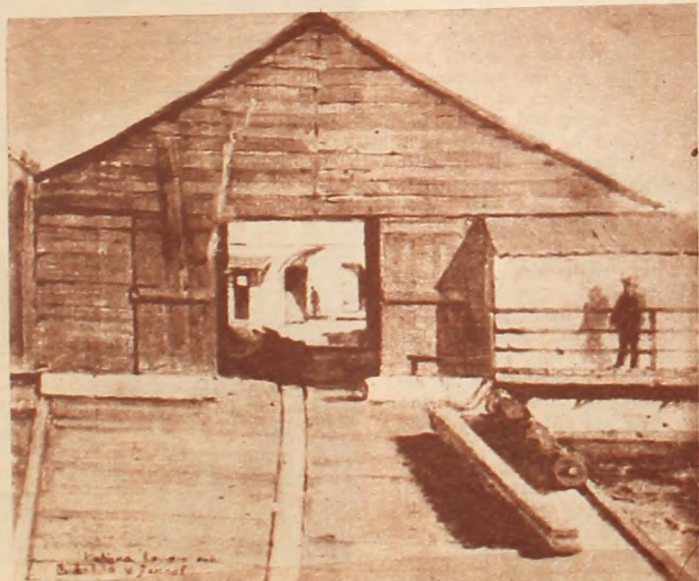
de esta familia indica con claridad el pesar que causa en sus ánimos la idea de que el ausente "no volverá jamás" (Notas del Archivo Laroche). Las figuras son de tamaño natural.

Todo está bien dibujado; es muy buena la perspectiva y la coloración aunque apagada, dentro de una gama repetida sin dejar de ser elocuente, da el clima adecuado a la escena evocada.

Donatí falleció en 1947, a bordo del vapor "Campana", en viaje de Europa a América, a tres días de llegada al Puerto de Río de Janeiro. Su cuerpo fue arrojado al mar. Tenía 82 años de edad.

W. E. LAROCHE

(Especial para EL DIA)



"Antigua barraca frente al mar" (en el tramo comprendido entre las calles Ciudadela y Juncal).



"Barraca" (calle Convención).

"EL JUICIO FINAL" DE MIGUEL ANGEL



"El Juicio Final": conjunto.

CUANDO alguien se refiere a la Capilla Sixtina, en el Vaticano, inmediatamente se establece relación admirativa con Miguel Angel. Y es relación legítima. Allí aparecen otras pinturas de importancia, realizadas por maestros de pareja fama, pero resulta efectivamente cierto que la obra de Miguel Angel se sobrepone a todo en el conjunto. Es tan monumental e imperativa que dificulta, incluso, la observación de otra cosa, fuera de la bóveda ordenada y del texto donde se halla "El Juicio Final". Y no se trata, tan solo, de que el prestigio o el tamaño presionan de antemano sobre quienes se introducen en aquel ámbito solemne y que ellos sigan pesando, después de establecida la comunicación; este es un factor cierto y de importancia para orientar la estimativa; pero también está el carácter monumental, que en la ocasión se vincula al tamaño, a la fuerza arrebatadora de las formas y a su poderoso alcance emocional.

Claro que, en la práctica, también resulta difícil la mejor apreciación de esas pinturas, que es un hecho tan ligado a lo sensible, con tan hondas raíces personales, pues es común que, durante las horas en que esa zona se habilita al público, allí se muevan grupos inquietos y que la algarabía reine en el recinto. Los turistas de distinto origen se aglutinan por sectores nacionales y siguen, lo mejor que el cansancio les permite, las indicaciones que, en varios idiomas, vociferan — simultáneamente — los guías. Como, por otro lado, buena par-

te del tiempo lo insume la penosa observación de la bóveda — tanto más penosa cuanto más se quieren ver los detalles anecdóticos que, de todos modos, son prescindibles —, no es extraño que las gentes, con el cuello doblado y los ojos en alto, se muevan como fantasmas y tropiecen unas con otras.

Seguramente, también, de los dos grandes frescos realizados por Miguel Angel en aquel sitio — y que sostienen la solemnidad donde toda la organización turística tiende a expulsarla — el que más atrae y el que más rápidamente se impone a la estima es el de la bóveda. Pesan, para ello, las virtudes propias de la pintura, pero asimismo, el carácter de la figuración y, en alto grado — aunque debiera ser factor mínimo — la evidencia de las dificultades de realización con que llevó la hazaña, muy difundidas por las anécdotas relatadas a su respecto. Cuenta, al mismo tiempo, la comparación con "El Juicio Final". Esta es pintura de muy diversa índole y de conservación deficiente. Puede haber — y generalmente se comprueba en la práctica — cierto rechazo inmediato por efecto de su audaz planteamiento temático, que impone determinados conceptos humanos y religiosos aun controvertibles. Ese rechazo no es, por cierto, agresivo y, la mayor parte de las veces, sólo se formula a través de la preferencia explícita por la bóveda; parece difícil, ahora, después de la admisión universal del genio de Miguel Angel, que pueda adoptarse, sin más, alguna posición livianamente negativa a su respecto.

Los contemporáneos del artista y quienes lo sucedieron en el tiempo no se limitaron precaucionalmente; tuvieron, en cambio, juicios violentos y hasta llevaron a cabo acciones irremediables a su respecto. Recuérdese que El Greco, estando en Roma, antes de su traslado a España, propuso que le permitieran hacer de nuevo pintura tan mala, asegurando que él la haría mejor. "El Juicio Final" no se destruyó, no se quitó de sitio, aunque hubo varios proyectos muy concretos en tal sentido; de todos modos, se lo modificó, se le introdujeron variantes y agregados hasta destruir su inicial carácter o, lo que es peor, hasta violentar torpemente su alcance conceptual, modificando partes. Si la obra de arte es un hecho individual, esta condición se da muy particularmente en la producción de Miguel Angel; ni necesitó ni quiso colaboradores; tenía ideas muy claras; estaba intensamente colocado en su época; su oficio le era bastante y nunca supuso que la realización constituía un simple trámite de ajuste, sino que advirtió muy bien cómo ella se legitimaba al ser parte de la creación. La colaboración posterior fue peor que gratuita; lesiva; nadie puede intervenir en la expresión final de un genio; en fin: sólo puede considerarlo posible, algún mediocre y los hubo. Al Greco, que discrepaba con esa obra y que era un pintor por todo lo alto, no se le pasó por la imaginación idea tan peregrina. Sin duda, destruirla por completo hubiera sido acto más lógico que enmendarla. En definitiva, lo que hoy podemos contemplar

en la Capilla Sixtina, no fue lo que Miguel Angel como pintura del testero; si fuera poco, a esas criminales y estúpidas correcciones, se suma la circunstancia de un mal envejecimiento; la pared sufrió gravemente por las humedades y los colores se alteraron; muy particularmente se frieron los azules que variaron de tono y se intensificaron por partes, entrando en conflicto con las tierras y graduando chosamente las mancias cromáticas de extensa superficie.

Es necesario llevar esta información a uno cuando se da la posibilidad del acercamiento al fresco aludido para no caer en las consideraciones estimativas; pero al mismo tiempo, estar alerta y descuidar en qué medida, pese a todo, alienta de la obra un imperio creacional que se sobrepone al estado actual de la cosa y define la medida del genio. Es el momento, también, de comparar con la bóveda y reconocer diferencias. Podrá estimarse más una pintura que la otra, en relación con la tendencia emocional y la forma de cada uno, ya que en las preferencias cuentan sobremanera los factores individuales. Pero tendrá que reconocerse que ambas responden a ideas distintas, que definen en mundos diferentes y legítimos y que la comparación, entonces, mejor es para afirmar tan positivas divergencias.

*

Miguel Angel fue un hombre que vivió en intenso compromiso con su tiempo, que apuró e hizo suyas las inquietudes contrastantes del cinquecento. Naturalmente no se ató a un determinado principio formal, porque tampoco sus relaciones son fijas y conceptuales con el mundo efímero y pasional que integraba fueron conmovibles. Y no sólo cuenta la capacidad de saludable cambio, que es, siempre, el toma claro de una actitud vital, sino que, al mismo tiempo, la extraña cualidad de variar esos compromisos humanos hasta alcanzar secuencias realmente audaces. Por eso, Buonarroti no se define, en el desarrollo del lenguaje plástico renaciente, como un ápice tan solo, como un firme ajustarse solvente de las obtenciones plásticas que venían incorporándose al quehacer pictórico del siglo. El problema de la creación artística no era, para él, un acto estético independiente, nutrido de la síntesis posible de todos los avances del oficio ya experimentados; esta fue, sin duda, una posición viable y, en su tiempo, cultivada; pero Miguel Angel se atrevió a tener un capítulo aparte en la historia.

"El Juicio Final" es posterior a la pintura de la bóveda; se realiza para animar el altar, en tiempos de Clemente VII y Paulo III, entre 1534 y 1541. Es el



"La Capilla Sixtina": perspectiva hacia altar.



Documentación de un detalle del "Juicio Final" tal como debió ser su estado inicial y, al lado, la misma zona en su estado actual.

todo maduro de un artista que había nacido en 1475 y realizado algunas de las obras capitales del siglo XVI, entre las que se encontraba, precisamente, aquella "summa" humanística de la misma capilla. Esa, también, la época crítica de un hombre profundamente religioso, incluido en la corte papal, vocero insigne de su destino, durante la tormenta recientemente impulsada por la Reforma. Como tal hombre, tomó partido — con Contarini, Polo y el cardenal — por la revisión de los presupuestos católicos, de los que vio la necesidad imperiosa de una reforma dentro. En ese sentido, su ímpetu llegó, en la concreción figurativa, al estremecido sentir que distinguiera, algo después, a los místicos españoles. Cuando escribe, Miguel Ángel se refiere, por aquel entonces, a la superioridad del espíritu sobre la carne y al percedero de la perfección exterior. Hay autores que, basándose en ello, afirman que esa es la razón por la cual, el maestro se desprecupara, en su "Juicio Final", de las más justas proporciones anatómicas y de la belleza equilibrada y pulcrante de los cuerpos, todo lo que puede observarse en las figuras principales y especialmente dominantes de la bóveda pintada. Pero, no hay tal desentendimiento de lo carnal; y quienes vieron y denunciaron en el fresco, un altivo acento materialista, no estaban errados; lo que ocurre es que vieron poco; o no lo vieron todo. Porque Miguel Ángel volvía, en su ánimo, desnudamente, sobre las rotundas concepciones materialistas de la religión, esas que estaban explícitamente señaladas en un juicio final, que alude al instante de la resurrección de la carne y ubica los hechos sobre

el umbral de la eternidad del martirio en el infierno y de los placeres del cielo, todos los cuales se describen y entienden como sensoriales. He ahí, sin duda, un punto de controversia y de difícil discurso. ¿Cómo fijar, en unidad visible, la índole espiritual del credo con la miseria denunciada de lo físico? ¿Dónde, en qué punto, lo que despreciamos por percedero se empuja a eterno y alcanza la grandeza de una estructura superior? El problema es tremendo. Y a él se encaró Miguel Ángel sin retórica, sin eufemismos; directa y apasionadamente. El resultado debió darse en la verdadera y luego traicionada realización de la enorme pintura de altar. El artista no renunció a la versión de la carne; por el contrario: la exaltó; y lo hizo sin fijarse en los cánones convencionales de la belleza o en la justa adecuación al plano de una transposición anatómica; la exaltó por todo lo que ella contenía de gran en la justicia, en el dolor, en la abnegación o en el deslumbramiento ante lo divino. El "Juicio Final" es el instante de un poderoso estremecimiento de la humanidad; allí donde se hizo el milagro, que es lo imposible logrado: donde la materia dejó de ser y el espíritu se encarna. ¿Por qué cuidarse de proporciones normales o de detalles de textos, al transmutar sus conceptos a la pura visualidad de la pintura? ¿Qué importan, tampoco, los convencionalismos más encomiados del arte de pintar, cuando tales ideas deben caber en un muro y habrán de llegar, como un impacto arrollador, sobre los hombres? Miguel Ángel cambia, entonces — y debía hacerlo —, su manera: desde el nerviosismo de la línea a la concepción global del conjunto. En su

obra estaba resuelta de una vez y con autoridad indudable, la problemática que después había de plantearse el barroco.

*

Se trató de un desplante pictórico. No extraña que a otros muchos, la hazaña les resultase enfadosa; los mediocres reaccionan así ante el embate del genio. La actitud revolucionaria, — sin melinúres, como debe ser — se tachó, por algunos, de decadencia.

Por otra parte, la Contrarreforma tuvo sus teóricos dogmáticos. Críticos y teólogos se preocuparon, como era lógico, de la pintura religiosa, a la que fijaron normas, límites y propósitos justos. Gilio da Fabriano enumera, en ese plano, los siguientes errores graves del "Juicio Final": 1º, los ángeles no tienen alas; 2º, los paños flotan en el aire cuando es notorio que después del sonido de la trompeta cesó el viento; 3º, los ángeles con trompetas están reunidos y se sabe que habían sido enviados a los cuatro extremos del mundo; 4º, algunos muertos son esqueléticos; la escritura dice que la resurrección carnal fue instantánea; 5º, Cristo está representado de pie; 6º, se ha incorporado la figura de Caronte. Y este escritor, como todos los que atienden las puntualizaciones sobre el arte del Concilio de Trento, pone también sobre el tapete, el problema de la decencia, que no había tenido importancia, tampoco, en la Edad Media. Gilio establece, con carácter general, que aunque el texto bíblico se refiera a seres desnudos, el pintor deberá cubrirlos convenientemente cuando los figure. Molanus, por la misma época, se horrorizaba ante la representa-

ción del Niño Jesús sin ropas y Possevino no aceptaba el desnudo en ninguna parte; "un hombre con algo de decencia — escribió — no se atreverá, siquiera, a mirarse desnudo".

Es lógico que, en ese espíritu de cosas, "El Juicio Final" recibiera muchos ataques por los puritanos llenos de malicia, que eran todos ellos, incapaces de llegar más allá de la comprobación de los músculos tensos y la rebúsqueda de los sexos.

El tema había sido gritado antes de terminarse la pintura, por la indignación, ante tanta indecencia — que sin duda provenía de la condición propia — de Biagio de Cesena, maestro de ceremonias de Paulo III. Como consecuencia posterior de una presión creciente, Paulo IV ordenó a Daniel de Volterra que pintara paños sobre ciertas partes de algunos cuerpos; más adelante, Pío IV hizo aumentar el número de bragas y, por fin, tuvo que intervenir la Academia de San Lucas para que Clemente VIII no hiciera destruir totalmente la pintura.

Por donde se advierte que la historia del juicio estético no siempre condice con la admisión de una grandeza artística incommovible; esta es, generalmente, obra del tiempo.

Importa, de todas maneras, reconocer — como adelantara más arriba — que el imperio de Miguel Ángel, aunque apretado y disminuido, se sobrepone y queda alentando bajo las enmiendas y pese a la acción de los accidentes temporales.

F. GARCIA ESTEBAN

(Especial para EL DIA)

EL POPOL VUH, LIBRO

LOS mayas escribieron en el Popol Vuh y en otros libros de carácter nacional y sagrado sus antiguas tradiciones cosmogónicas e históricas, así como también sus ritos y costumbres e impregnaron esa obra de los caracteres típicos de su cultura; esos libros empiezan hoy a ser estudiados a la luz de los modernos métodos de investigación y causan asombro a los críticos así como al público curioso que día a día los lee con más interés.

Casi todos los autores están de acuerdo en dividir el proceso de la cultura maya en dos grandes periodos: antiguo y nuevo imperio. Sin embargo, la expresión "imperio" es bastante defectuosa, ya que los mayas no tenían una organización imperial, sino que se agrupaban en ciudades más o menos libres o en asociaciones de ciudades o mismo en pequeños reinos; no obstante, hecha esta salvedad, puede usarse dicha terminología.

Los quichés constituyeron un pueblo cuya dominación se extendió más o menos sobre los territorios de la actual Guatemala. Eran de procedencia maya y hablaban un dialecto de ese idioma. Según sus leyendas, los quichés junto con otras naciones hermanas, emigraron al Sur, saliendo de una ciudad llamada Tulán; esta ciudad era tolteca y en realidad hay fundamento para admitir, por ésta y otras razones, una relación entre los pueblos mayas por un lado y los nahuas de México central por el otro. Se calcula que la migración quiché se produjo en el siglo VII (d.J.C.); pero ya entonces no constituía ese pueblo una nación bárbara, sino de alto nivel cultural. Sus sacerdotes y reyes traían consigo, durante su desplazamiento hacia el sur, libros sapienciales, uno de los cuales fue sin duda el Popol Vuh —aunque a su texto original se agregaron luego relatos de hechos posteriores a esas mismas migraciones— pues hay un pasaje del libro en que se subraya que esa obra ya era leída por los reyes Gucumatz y Cotuha, los que por eso mismo acrecentaban su sabiduría. Esta alusión nos demuestra la antigüedad de las partes más primitivas del Popol Vuh.

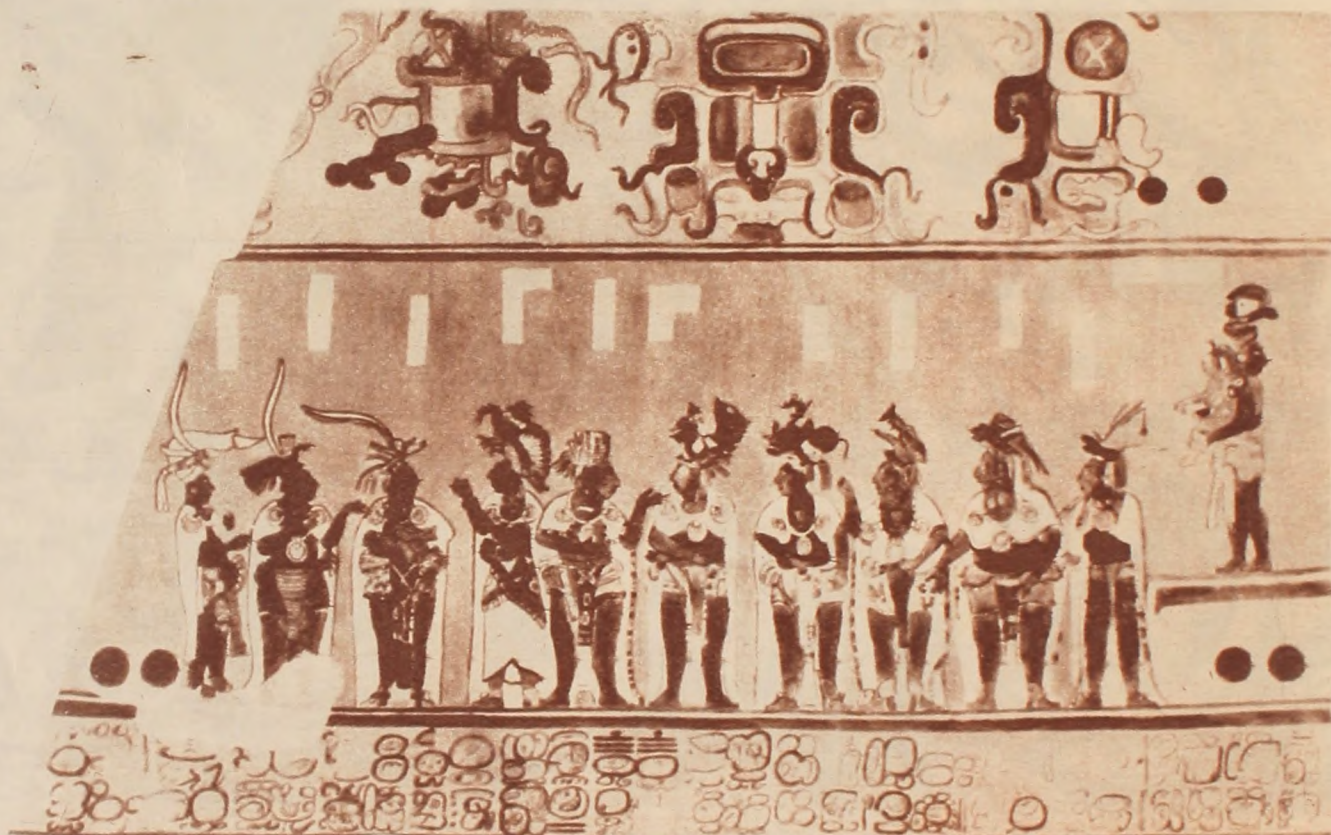
Este libro no parece haber escapado a algo que resulta casi una ley que rige la formación de los libros sapienciales primitivos: su periódica transformación. La dificultad de precisar el pensamiento es muy grande cuando el escriba sólo utiliza signos jeroglíficos; esa vaguedad de la expresión provocada por dicha escritura permite que las escuelas sacerdotales modifiquen, de acuerdo a sus puntos de vista, el texto primitivo, de antigüedad venerable y cuyo prestigio impide que se choque abiertamente con él. Los libros sufren así recensiones y reelaboraciones a través del tiempo. El ejemplo típico, para la literatura egipcia, es el caso del Per-em-hru ("Libro de irse alejando en el día") divulgado en Occidente con el nombre de "Libro de los Muertos". También en Babilonia se alteraron los viejos relatos de procedencia acadia y aun sumeria, a fin de entronizar en el panteón de los dioses a Marduk y con él afirmar el poderío espiritual y político de Babilonia. Así podrían ser citados muchos ejemplos.

Este principio general puede ser aplicado a libros de la América prehispánica. Se ha sostenido por parte de Villacorta que el Popol Vuh deriva de una obra tolteca, el "Teomoxtili" (o "Libro Divino") si bien no hay pruebas concluyentes en favor de esta

hipótesis. No obstante, los príncipes quichés, durante su migración al Sur fueron a rendir homenaje a un rey llamado "el Señor Nacxit", personaje que podría identificarse con Tolpiltzin Nacxit Quetzalcóatl, último rey tolteca, que, según el Códice Chimalpopoca y otros textos en náhuatl y en español, abandonó Tulán al producirse ciertos hechos vinculados con la ruina de la cultura tolteca. Según el propio Popol Vuh, el Se-

castenango) se hizo inmediatamente posterior a la conquista española, cuando un escriba quiché (sacerdote o por lo menos iniciado en los misterios religiosos) que aprendió los signos de nuestro alfabeto decidió fijar el texto —siempre conservando el idioma quiché— por medio de una escritura que permitiera, no sólo una divulgación mayor (ya que era más fácil aprender los escasos signos fonéticos de un alfabeto

Sin embargo, parece evidente, a poco que se lea con atención, que el Popol Vuh, en su redacción más primitiva, contenía pasajes que no se leen en el Popol Vuh tal como ha llegado a nosotros, pero también puede observarse que ha recibido agregados ulteriores. Así, por ejemplo, el escriba de la recensión alfabética (o códice de Chichicastenango, del cual se conserva la copia ulteriores hecha por Ximénez) omite el desarro-



nor Nacxit regaló a los príncipes quichés las llamadas "pinturas de Tulán", es decir: los libros pictóricos o jeroglíficos de los toltecas.

Hasta dónde aprovecharon el autor o autores del Popol Vuh los relatos de la cosmogonía náhuatl es un punto casi imposible de dilucidar en el estado actual de las investigaciones, pero en todo caso es evidente el aire de parentesco que tienen las concepciones cosmogónicas y escatológicas de los mayas si se las compara con las de los pueblos del México central.

De cualquier modo, puede decirse, en sustancia, que existen, por lo menos, dos redacciones del Popol Vuh; la primera es una redacción en jeroglíficos cuya fecha, aunque muy antigua, no es fácil de precisar; la segunda redacción (manuscrito de Chichi-

que no una multitud de jeroglíficos) sino también una claridad superior en los planos de la expresión. Ese mismo problema enfrentan hoy los libros chinos y existe una corriente de opinión, menos tradicionalista, que es favorable a su fijación por medio de una escritura fonética.

¿Cómo era el Popol Vuh en su redacción jeroglífica? No hay ninguna duda de que esta obra estuvo primeramente constituida por un conjunto de textos compuestos en distintas épocas y escritos en pictogramas, ya que el escriba de la recensión alfabética, en una introducción o preámbulo agregado posteriormente dice: "éste es el primer libro pintado antaño", lo que da idea, no sólo de su antigüedad, sino de la forma en que estaba escrito; era un libro hecho en escritura pictórica.

llo detallado del acto de formación de los planos cósmicos cuadrangulares, así como de la medición, por los dioses, de los cuatro ángulos que, según los mayas tenía el mundo. Sólo hace una alusión a la parte omitida por medio de estas palabras: "existía el Popol Vuh original escrito antiguamente, y religión de los incas. Este es, por desgracia, un proceso casi universal, hijo del fanatismo del hombre de todas las latitudes y épocas, cuyo ejemplo más similar, en Oriente, está en la persecución de los sutras y demás libros del budismo chino a mediados del siglo IX, época en que se destruyeron cuatro mil seiscientos templos y pero su vista está oculta al que ve, al pensador". Grande era la descripción, el relato de cómo se acabó de formar todo el cielo y la tierra, de cómo fue formado y repar-



Ritos preliminares de una importante ceremonia, reconstruidos sobre

SAPIENCIAL DE LOS MAYAS

tido en cuatro partes..." También hay otro ejemplo de omisión confesada cuando el autor de la recensión alfabética, antes de referirse a la genealogía de los héroes Hunahpú e Ixbalanqué dice: "Dejaremos en la sombra su origen y deremos en la oscuridad el relato y la historia del nacimiento de Hunahpú e Ixbalanqué. Sólo diremos la mitad, una parte solamente de la historia de su padre."

tonces un período de lucha sin cuartel entre las dos culturas: el español quiso imponer la suya y lo hizo por todos los medios posibles, ya de persuasión, ya de coacción; el maya culto trató de salvar la suya y arriesgó su vida para ello cuando fue preciso. Pocos documentos muestran tan a lo vivo el sentimiento del maya hacia el conquistador blanco como algunas páginas del libro llamado "Chilán Balám de Chumayel". El

critura de las lenguas aborígenes por obra de los misioneros, necesario para la propagación, por escrito, de la doctrina cristiana. Buscaron éstos reproducir los sonidos de los idiomas indígenas amoldándolos a las letras latinas; a veces, como señala Garibay, sobraron signos, ya que el idioma náhuatl tiene, por ejemplo, sólo veinte sonidos; otras veces, como en el caso de la fonetización de la lengua otomí, que posee

ras que tenían de sus antigüedades de más de ochocientos años". Zorita visitó a los quichés a mediados del siglo XVI o sea a unos veinticinco años más o menos de la destrucción de Uxatlán y en la misma época en que Recinos, tras concienzudo análisis, fija la redacción alfabética del Popol Vuh. Por estas razones es aceptable la hipótesis de que este libro maya fue fonetizado teniendo su escritura pictogramas a la vista, aunque también pudo haber escrito otras partes fiado en su memoria.

¿Cómo fue descubierto el Popol Vuh fonetizado? Un indio lo puso en manos de Fray Francisco Ximénez, cura de la aldea de Santo Tomás Chichicastenango. Ximénez, hombre de gran conocimiento de la lengua maya, autor de diccionarios y gramáticas, copió dicho Popol Vuh, el cual, según parece, volvió a manos de los aborígenes. Ximénez escribió: "Todas sus historias... las traduje en nuestra lengua castellana de la lengua quiché en que las hallé escritas desde los tiempos de la conquista, que entonces (como allí dicen) las redujeron de su modo de escribir al nuestro; pero fue con todo sigilo y se conservó entre ellos con tanto secreto, que ni memoria se hacía entre los ministros (curas) de tal cosa..." Ximénez, pues, hizo la primera traducción del quiché al español, la cual fue publicada muchísimo tiempo después en Viena, en 1861, por Scherzer, ya que no hubiera sido permitida su publicación en el imperio español. Otras traducciones posteriores del texto quiché son la francesa de Brasseur de Bourbourg, la alemana de Pohorilles, la nueva traducción al francés hecha por Reynaud y por último dos al español: una de Villacorta - Rodas y otra de Recinos.

El Popol Vuh —tal vez lo veamos mejor en otro artículo— es un libro sapiencial; la concepción que del mundo tenían los quichés aflora desde sus páginas iniciales. En las que se cuenta el origen del mundo y la creación del hombre según sus mitos. Tras esta parte cosmogónica la acción se hace más rápida y llena de dramatismo al narrarse el descenso de los dioses gemelos, Hunahpú e Ixbalanqué al Xibalba o mundo inferior, para vencer a sus deidades poderosas y malvadas e imponer el triunfo del sol. Luego el Popol Vuh se convierte en libro histórico y después de referirse a la formación de los cuatro clanes primitivos de los mayas, narra la migración, rey por rey, de los quichés hasta su asentamiento en Guatemala. La última parte es predominantemente dinástica.

Libro lleno de leyendas, de hermosos mitos y de tremendas intuiciones filosóficas, así como de una concepción científica muy adelantada, es la piedra angular de la literatura de este continente. Porque la literatura floreció en América siglos antes de que Colón pisara las playas de sol y de verdor de este nuevo mundo —quizá no tan nuevo— y del cual debemos esperar tanto.

Hjalmar BLIXEN

(Especial para EL DIA)



Pero si hay pasajes omitidos en el Popol Vuh que hoy se lee, los hay añadidos y son seguramente el preámbulo y el final del libro. Otro problema es el de dilucidar si la parte cosmogónica formaba originariamente un todo con la parte histórica, en la que se narra la migración de los quichés; el punto es verdaderamente difícil de resolver, pues ambas soluciones pueden ser en parte defendidas y en parte objetadas. De cualquier manera esto está fuera de lo que corresponde a un artículo de divulgación, como el que se intenta hacer ahora. ¿Cómo se produjo la recensión alfabética? El momento histórico era de gran convulsión. En 1524 Alvarado conquistó Uxatlán, capital del reino quiché. La ciudad fue destruida y sus habitantes se dispersaron por las regiones cercanas. Se inició en-

vencido ocultó sus libros; el vencedor trató de descubrirlos y quemarlos. El obispo Zumárraga hizo arder las colecciones de la Biblioteca de la ciudad de Texcoco; el obispo Diego de Landa, las de la ciudad maya de Maní y en Perú, un Concilio Provincial de Lima ordenó la destrucción sistemática de los quipus, alegando que en ellos estaban consignados los cantares, leyes los textos sobrevivientes debieron ser escondidos en cavernas, ruinas o guardados celosamente por los fieles. Por eso dice el autor de la recensión alfabética del Popol Vuh: "éste es el primer libro pintado antiguo, pero su faz está oculta hoy al que ve, al pensador", como ya habíamos señalado.

Pero paralelamente a esta persecución se produjo el proceso de fonetización de la es-

más de cuarenta sonidos, fue necesario ampliar el alfabeto latino, dotándolo de un sistema de puntos y tildes. En esa época, algunos indios cultos empezaron a aprovechar el alfabeto latino para fijar, de mejor manera y en sus idiomas nacionales, sus propios escritos, ya que el sistema jeroglífico se prestaba más a la vaguedad; tal es el caso de la transcripción a signos fonéticos de la llamada "Leyenda de los Soles", de cuya lectura atenta se desprende que el copista tuvo delante un original en pictogramas.

Dichos libros, aunque perseguidos, caían a veces en manos de los españoles (algunos de los misioneros, necesario para la propagación por ellos), como ser Alonso de Zorita, quien llegó a saber acerca de la organización política de los quichés "por las pintu-



una pared del edificio Maya de Bonampak (México Meridional).

GABRIELA MISTRAL

DE la culminación del Modernismo americano, consagrado definitivamente en la poesía renovadora de Darío y en el magisterio impartido por la prosa de Rodó, se nutrieron muchas generaciones de escritores de Hispanoamérica, que tomaron de los maestros según sus talentos, unos para desvirtuarlos fijándose sólo en lo exterior y accesorio, otros yendo a lo medular para integrar el propio genio asimilando de aquella corriente, los elementos que dieran punto de partida a una nueva y fundamental experiencia estética.

Al segundo grupo pertenece Gabriela Mistral. Y nos interesa descubrir, hasta donde sea posible, su posición frente a la obra literaria del impar nicaragüense.

El Dr. Antonio Oliver, en "Este otro Rubén Darío" — que en cada relectura brinda aportes nuevos —, nos ilumina acerca de la actitud sumisa y postulante de una desconocida Lucila Godoy, ante la preeminencia cenital de Darío (págs. 120-127). El capítulo se refiere a una mucha



EL PAÍS DEL SOL

Para una artista cubana.

JUNTO al negro palacio del rey de la isla de Hic-
iro—(oh, cruel, horrible destierro!)—¿cómo es

Página del ejemplar de "Prosas Profanas", marginado de comentarios manuscritos por Gabriela Mistral, al que se refiere este artículo. (Volumen que pertenece a Dora Isella Russell).

cha hundida en su rincón andino, deslumbrada por la irradiación gloriosa del poeta mayor, ubicada frente a éste en la postura reverente y candorosa de la discípula oscura junto al Maestro del cual espera la aprobación y el estímulo. Nunca conoció a Darío. Aún no había comenzado para Gabriela la hora de los viajes; y, cuando Darío proyectó su interrumpida gira organizada por "Mundial" — que le hubiera llevado de nuevo al Chile de sus primeros éxitos, con "Azul..." — para él estaba cerrándose la etapa andariega. En 1912, todavía no era "Gabriela Mistral". Todavía no había escrito los "Sonetos de la Muerte". La empuja la audacia al extremo de escribirle a París, al poeta afamado, y contarle que era una que le aguardaba al pie de Los Andes para presentarle su devoción y la de sus niñas (sus alumnas); le confía que hace "cuentos y estrofas para mis pequeñas"; pretende que él los lea y juzgue, y hasta aventura su anhelo de que los publique en "Elegancias" o "Mundial": ¿qué escritor americano no habrá mendigado de Darío igual merced sin tiéndose consagrado por el asentimiento del poeta? Otra declaración importante de Gabriela, es el reconocimiento de la influencia rubendariana; es, por entonces, apenas una desconocida que publica sólo desde dos meses antes, colaboraciones en el "Sucesos" lugareño, y que escribe prosas y versos "míos en propiedad", atribuyendo la culpa de ello a Darío: "Ud., el mago de la Niña-Rosa, me ha tentado y empujado a que haga (estas cosas). ¡Es Ud. culpable de tantas cosas en el campo juvenil!"

Pero, más tarde, ¿conservó Gabriela aquel acatamiento veinteañero, de tono incondicional? ¿Siguió aceptando como ley poética, la que dictó Darío en su poesía impermedera? ¿Es tan total la devoción que aquí y allá proclama, o hay

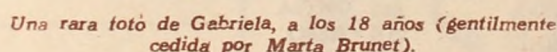
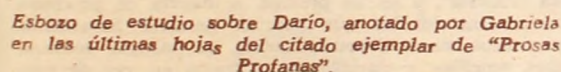


Gabriela Mistral en época de juventud, cuando se confesaba admiradora y discípula de Darío. (Foto gentilmente cedida por Marta Brunet).

entre las afirmaciones públicas y el convencimiento íntimo, una valla de reservas alzada por la madurez y la experiencia y el paso del tiempo? Creemos que sí. Que la Gabriela volteada de años, se apartó del juvenil rendimiento. Escuetas anotaciones marginales con lápiz azul, en el ejemplar suyo de "*Prosas profanas*" (que, junto con "*Cantos de Vida y Esperanza*", poseemos), nos dejan atisbar su actitud posterior con respecto a Dario. El tomo, que se torna valioso por haber pertenecido a Gabriela, corresponde al volumen XVII de la Biblioteca "Rubén Dario", con ilustraciones de Enrique Ochoa, y se editó en Madrid en 1927. ¿Cuándo fue acotado por Gabriela? Difícil resulta saberlo. Claro está que ella habría leído mucho antes el famoso libro de Dario. Pero nos interesa descubrir sus intenciones, a través de esos comentarios relámpago insertados en lectura posterior, por fuerza, a 1927.

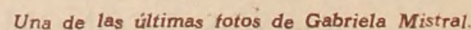
Hojeamos el volumen de "Prosas Profanas" que fue de Gabriela, intentando descubrir, aún, el calor de su mano. Al comienzo de "Era un aire suave...", ha escrito: "Tipo de la Sonatina. Amb. exóticos". Subraya un verbo: "perlabá". Al lado de "Divagación", pone: "Exóticas". En la "Sonatina": "Melódica. Temas excl. melódicos". En "Del campo, con cierta ironía: "La naturaleza... urbana y civilizada" y "Americanismo". Junto a las estrofas tercera y cuarta, comenta

posible ensayo sobre Rubén Darío, ¿Llegó a escribirlo alguna vez? No lo sabemos. Sus opiniones sobre el nicaragüense están desperdigadas en su obra, en apuntes de clase, en distintos comentarios. "A pesar de su gran admiración por Darío, G. M. nunca se ocupó de su obra en particular", confirma Luis M. de Arriago Rodríguez, en su ensayo "Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral". ¿Que puntos abarcaría el plan que detalla? Los siguientes: Poesía descriptiva. Id. narrativa, descr. *Temas melódicos.*



Si bien Gabriela defiende a Dario de los males que engendr  el Modernismo: la exageración formal excesiva, los relumbrones metafóricos y el léxico postizo, comprendiendo que en él fue legítimo, genuino, el proceso de universalizar, american ndolos, los elementos exóticos, ella en su intimidad, sin duda negó el americanismo absoluto: repeli  c snes y juegos musicales, buscando para la poesía un cometido despojado de exquisitesces y alambicamientos, reconociendo, no obstante, siempre, la grandeza de Dario. "Nunca poeta alguno de la lengua tuvo y demostró un apetito de ritmos más grandes. El es el registro de todos los ritmos conocidos y de los posibles de la lengua. Ningún hombre de nuestra raza entendió mejor que él que en el

Pero, es evidente que de las acotaciones no se desprende un hervor de entusiasmo. Muy lejos ya del fervor con que la joven maestra de Los Andes aguardaba en 1912, al que era "gloria de nuestra América Latina". Empero, en las últimas hojas en blanco, ha anotado el esbozo de un



Sólo ella podría responder.

Dora Isella RUSSELL

(Especial para EL DIA)

ENTRE los autores líricos cuyas obras ocupan un lugar estable en el repertorio mundial se encuentra — junto a Mozart, Beethoven, Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi, Wagner, Bizet, Ricardo Strauss, Puccini y pocos más — aquel “caballero de Gluck” cuyo 250º aniversario los grandes teatros evocan en el año 1964. Nacido en Baviera, formado artísticamente en Italia, encumbrado en París y muerto en Viena: he aquí una de las vidas más movidas y dramáticas entre los maestros de una época en la que el poder aristocrático llega a su última y brillante culminación, y el arte lírico ya ha empezado a fascinar las grandes masas.

Cristóbal Willibald Gluck entró en la historia de la música como “el reformador de la ópera”. Narrar su vida sería hablar de un sinnúmero de luchas cuyas chispas encendieron, no sólo el ambiente musical, sino también el político, y cuya violencia nos parece novelesca hoy día

en que la llamada educación ha sustituido la, a veces, tan sana y saludable pasión. Hace dos siglos los partidarios de un principio artístico estaban aún dispuestos a enfrentar al adversario con puños y bastones, en luchas callejeras que, aunque no resolvieron nada, tuvieron la virtud de demostrar la existencia de hondos problemas al pueblo, tan ajeno generalmente a cuestiones artísticas.

Eran en realidad problemas de enjundia los que movieron a Gluck. Se trataba nada menos que de definir el sentido de la ópera: drama humano, noble, ético, moral — o espectáculo de pura diversión, de goce sensual, de superficialidad insalvable. Los “padres de la ópera”, allá por 1600, habían pensado en lo primero. Un siglo y medio de práctica teatral hizo caer el arte lírico en lo segundo. Dominaban ampliamente los divos de ambos sexos, verdaderos acróbatas vocales, campeones de efectismos exteriores que extasiaron al público en el instante de sus

HACE 250 AÑOS NACIO GLUCK

actuaciones, pero que no dejaron ningún rastro, ningún efecto perdurable en su espíritu o alma. Las obras decayeron como es lógico porque los conflictos verdaderamente profundos quedaron proscriptos donde solamente debía reinar el virtuosismo. Es claro que aquí hablamos de la faz más visible de la ópera; siempre surgió aquí o allá un genio que supo mantener en alto el valor moral y musical del género.

Gluck nació en una pequeña aldea de Baviera, el 2 de julio de 1714. Cuenta veintidós años cuando se hace alumno del famoso maestro italiano Giovanni Battista Sammartini, en Milán. Estrena en diferentes teatros italianos, con buen éxito, sus primeras óperas. A fines de 1745 viaja a Inglaterra y actúa conjuntamente con Haendel en un concierto. Siguen años de inestabilidad y peregrinaje. Hallamos a Gluck hoy en Viena, mañana en Praga. Finalmente la capital austríaca parece atraerlo definitivamente, después de otro breve intermedio napolitano. Pronto conquista la estima y con ella, posiciones cada vez más altas en la corte de Viena. En 1762 estrena allí “Orfeo y Euridice”, obra novedosa que inicia “la reforma”, pero no es reconocida en todo su valor. Señala un claro retorno a los comienzos del arte lírico, a la sencillez y nobleza de sus temas griegos. Claro que para tal realización era menester contar con un libretista que profesara las mismas ideas y supiera darles forma artística. Ese libretista era Raniero de Calzabigi, nacido en el mismo año que Gluck, en Livorno. Cinco años después del “Orfeo”,



El busto de Gluck, modelado en París por Houdon.

crean “Alceste”, y en un prólogo, a manera de proclama, enuncian sus ideales que podrían llamarse humanistas: sentimientos sinceros reemplazando las intrigas acostumbradas, sencillez y claridad de la trama en vez de complicaciones superfluas, el canto expresando emociones y no como instrumento de habilidades vocales.

Cuando la capital austríaca no reacciona frente a esta “declaración de guerra” a la ópera común, Gluck se dirige a París donde cuenta con una poderosa protectora: María Antonieta que, cuando princesa de Austria, había sido alumna suya. Pero la situación política complica la lucha. Si la reina se pone abiertamente del lado de Gluck, la favorita del rey, Madame Pompadour, encabeza el bando contrario, que erige artificiosamente a un excelente músico italiano, Piccini, en “antipapa” del alemán. Nuevamente halla Gluck un colaborador comprensivo y de supremo talento: el poeta Du Roullet, quien además tiene la habilidad de encender la inspiración de Gluck en un texto clásico del teatro francés: “Ifigenia en Tauris”, de Racine.

Durante años París es el escenario de tan sensacional lucha. Ambos rivales cosechan triunfos que enardecen a sus partidarios y causan batallas en los teatros y las calles. Con “Armida” (1777) e “Ifigenia en Tauris” (1779) alcanza Gluck finalmente los éxitos que pueden llamarse decisivos. Sin envidia y con gran caballerosidad admite Piccini la suprema maestría de su rival. A fines de 1779 parte Gluck de la capital francesa para buscar la atmósfera más tranquila de Viena. Allí compra una elegante casa — hecho nada común entre los músicos de aquel tiempo — y vive hasta el 15 de noviembre de 1787. Ve surgir, en la misma ciudad, el genio de Mozart, al cual reconoció sin límites. Pero ya no vio, por su suerte, morir a su amiga y protectora María Antonieta, pocos años después, en la guillotina de la revolución francesa...

Kurt PAHLEN

(Especial para EL DIA)

MONTEVIDEO

CIUDAD VIEJA

25 de MAYO 549

CENTRO

RIO BRANCO 1212

CORDON

18 DE JULIO 2022 bis

(Ag. Petraglia)

PUNTA CARRETAS Y PARQUE RODO

BRITO DEL PINO 810 esq.

21 DE SETIEMBRE

POCITOS

JUAN B. BLANCO 914

MALVIN

ORINOCO 5048 Y MICHIGAN

CARRASCO

ROSTAND 1561, frente

Hotel Carrasco

UNION

Avda. 8 DE OCTUBRE 4062

Avda. 8 DE OCTUBRE esq.

ABREU (Kisco Unión)

Avda. 8 DE OCTUBRE esq.

PIRINEOS (Kisco Marañas)

GOES

Avda. GRAL. FLORES 2942

PASO MOLINO

Avda. AGRACIADA 4109

AGUADA

SIERRA 1975 esq. MIGUELETE

(Ag. Lagleyze)

RIVERA

Avda. RIVERA 2621

CERRO

Av. CARLOS M. RAMIREZ 1686

esq. GRECIA

SAYAGO

Avda. SAYAGO esq. ARIEL

(Kisco Sayago)

COLON

Avd. GARZON 1911, frente

Pza. Vidiella (Florería)

EN EL INTERIOR

CANELONES

TREINTA Y TRES esq. RODO

Pza. 18 DE JULIO

(KIOSCO ISNALDI)

LA PAZ

Av. BATLLE Y ORDOÑEZ 215

(BAZAR JORGITO)

LAS PIEDRAS

Av. ARTIGAS Y LAVALLEJA

(KIOSCO LUISITO PLAZA)

ESTACION FERROCARRIL

(KIOSCO LUISITO)

PANDO

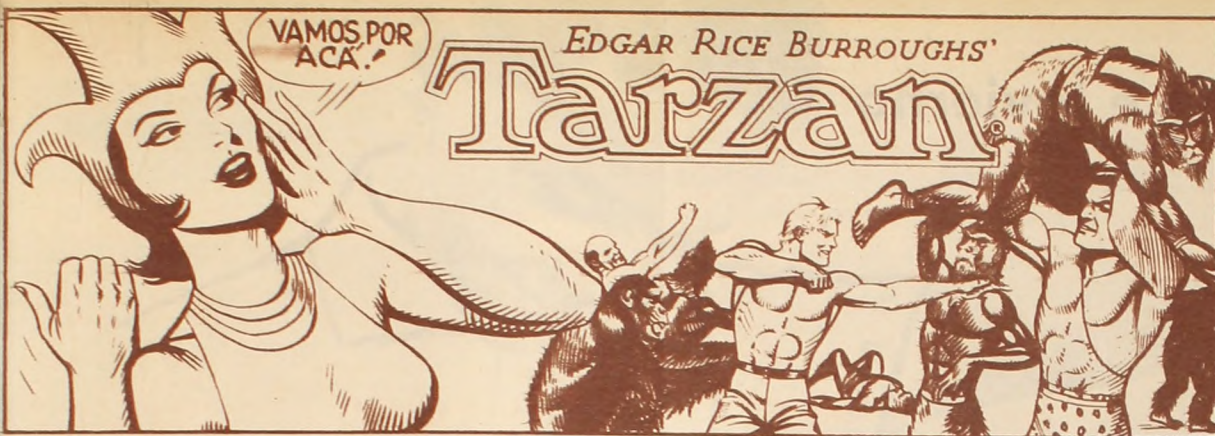
Gral. ARTIGAS 895



AVISOS ECONOMICOS
EL DIA

para comprar, para vender,
para contratar servicios

AGENCIA NOTICIOSA "EL DIA" EN PAYSANDU · SALTO · RIVERA · PUNTA DEL ESTE



otoño e invierno

↑
Cordón

en CONFECCIONES PARA NIÑOS

Soler tiene! *Soler* conviene!



1 - CONJUNTO de vestido y chaqueta para jovencita, en género de lana escocés, vestido de línea clásica y chaqueta con moderna solapa. Su precio **\$270**

2 - CHAQUETON marineru para niña o varón, confeccionado en paño de capa Talle 4 **\$215**
Aumenta \$5.00 por talle

3 - TRAJE DE CHAQUETA para niña en ottomano de lana, pollera tableada y chaqueta de línea clásica. Talle 8 **\$220**
Aumenta \$8.00 por talle

4 - VESTIDO para niña en franela escocés modelo de talle bajo y detalle de corbata en la delantera. Talle 6 **\$115**
Aumenta \$5.00 por talle

5 - CONJUNTO de vestido y chaqueta para jovencita realizado en Diolen pied de poule **\$395**

6 - GABAN para varón en nylon, con forro de abrigo desmontable. Talles 4 y 6 **\$225**
Aumenta \$25.60 cada 2 talles

7 - VESTIDO para niña confeccionado en sarga de primera calidad, modelo con tablonos y talle bajo. Talle 8 **\$170**
Aumenta \$5.00 por talle

8 - TRAJE de varón en sarga, modelo derecho, de impecable confección. Talle 4 **\$170**
Aumenta \$5.00 por talle



9 - VESTIDO para niña en fino pied de poule, modelo sencillo con tablitas y moderno detalle de cinturón en cuero Talle 6 **\$225**
Aumenta \$5.00 por talle

10 - VESTIDO para niña en Diolen pied de poule, pollera plisada y gracioso detalle de sesgos Talle 4 **\$218**
Aumenta \$5.00 por talle



CASA MATRIZ: Av. Agraciada 2302 y M. Sosa - Tel. 20 09 61
SUC. CORDON: Av. 18 de Julio 1601 - Tel. 40 41 11
SUC. CENTRO: Av. 18 de Julio 958 casi R. Branco - Tel. 9 40 59
SUC. UNION: Av. 8 de Octubre 3790 al 94 - Tel. 5 40 35